1	2	3

1
2
3

1	2	3
4	5	6

À mes anciennes élèves

Religieuses de Sainte-Anne

L'Étude
de la
Littérature du Piano

par

R. Oct. Pelletier

AVANT-PROPOS

Savoir étudier tout est là, et communiquer ce savoir à l'élève étant le souci de tout enseignement sérieux, l'auteur a tenté d'y collaborer dans la mesure que lui permettait un sujet aussi vaste qu'il est délicat et compliqué.

La division proposée de l'étude en deux états n'a pas précisément pour but d'exclure du premier le fini du second, mais de s'assurer, avant toute autre préoccupation, de la maîtrise de la note et de sa place dans la mesure, de même qu'on bâtit solidement la maison avant de la diviser et de l'orner.

Quant à cette partie de l'interprétation qui a trait à l'expression proprement dite, comme la dynamique, le mouvement et ses altérations, il eut été superflu de prodiguer, à l'exemple des traités spéciaux, des règles difficiles à retenir, et qui, d'ailleurs, ne sauraient être infaillibles dans leur application générale. Aussi l'auteur s'est-il borné à des procédés préparatoires suivis de quelques à propos *pouvant confirmer d'heureuses initiatives tout en leur ouvrant de nouveaux horizons.*

L'ÉTUDE DE LA LITTÉRATURE DU PIANO

PREMIÈRE PARTIE

REPRODUCTION DU TEXTE MUSICAL AU CLAVIER

Nous travaillons trop vite et perdons notre temps en vaines répétitions avec les mêmes hésitations et les mêmes erreurs inconscientes dont la correction, occupant une bonne partie de la leçon suivante, enlève à celle-ci sa raison d'être.

Seul un travail patient et méthodique, par lequel on s'assurerait tout d'abord de la maîtrise du texte musical, hâterait nos progrès en nous évitant des répétitions superflues, en nous permettant aussi d'aborder, sans retard, des compositions relativement difficiles.

Pour procéder sûrement dans une première étude qui, jugée nécessaire par le maître, se bornerait à la simple reproduction de la note, [1] on observerait les conditions suivantes : [2] *travail par courts fragments, lenteur d'un premier mouvement, emploi uniforme du toucher legato, fermeté soutenue dans la pression de la touche, étude séparée des passages les plus difficiles.*

Le travail par courts fragments comprendrait un *dessin*, une *phrase*, tout au plus une *période* qui ne dépasserait pas 8 mesures. [3]

---

[1] Sans les ornements: *trille, gruppetto, mordants*, etc., (voyez « l'interprétation »), cause fréquente d'hésitation sur la position de la note dans la mesure.

[2] Plus ou moins rigoureusement appliquées selon les aptitudes de l'élève, le progrès réalisé, la nature de la composition.

[3] Les 8 premières mesures de la Sonate en La, (thème et variations) de Mozart forment une *période* divisée en deux *phrases*, rythmes ou membres, chaque phrase contient trois dessins dont deux d'une mesure et le troisième de deux mesures. Comme la phraséologie de la musique symétrique est étrangère à la fugue, le maître désignera dans celle-ci les mesures à étudier séparément

On étudiera ces *fragments* partie par partie en commençant par celle ou celles confiées à la main gauche, à moins qu'une partie, comme à l'exemple 4, ne soit divisée entre les deux mains.

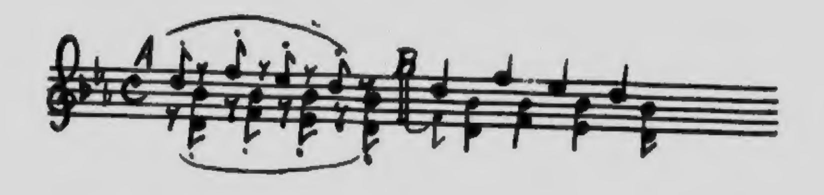
La lenteur d'un premier mouvement, devant prévenir dès le début toute erreur, toute hésitation même, correspondra à 60 du métronome, soit la seconde, pour telle fraction de temps prescrite par le maître, et, quand chaque partie, étudiée séparément, sera sue par cœur, on réunira toutes les parties aux deux mains, puis, après en avoir maîtrisé l'ensemble, on en accroîtra la vitesse jusqu'à la limite fixée par le maître, en se basant sur l'échelle métronomique en tête de chacun des exemples ou *dessins* ci-dessous, lesquels nous montrent tout ensemble ce qu'on doit entendre par *fragments*, *parties* et par l'ordre de leur étude :







L'EMPLOI UNIFORME DU TOUCHER LEGATO, ou pression de la touche, fera tout d'abord négliger *staccati* et silences, de sorte qu'une mesure comme A se jouerait comme à B :



On joindra au toucher legato la *tenue* temporaire de toutes les notes des accords brisés et, au besoin, de telles notes pouvant servir d'appui à la main pour éviter une déviation des doigts dans leurs extensions, leurs contractions, leur passage.

La fermeté soutenue dans la pression de la touche, avec toute la force qu'on possède dans les fléchisseurs des doigts, sera maintenue, autant que possible, jusqu'à la dernière limite de vitesse que demandera l'interprétation du morceau, afin d'avoir une réserve de force pour les passages brillants et de bravoure, comme pour le contrôle des doigts dans les *pianissimo*. Par cette discipline préliminaire, appliquée plus tard aux passages *leggiero*, comme au 3me Prélude de Chopin, au 5me Prélude dans le « Clavecin bien tempéré », l'effet produit par la *chute* des doigts n'en sera que plus net, plus délicat et perlé.

L'étude séparée des passages difficiles, après avoir été commencée dans les conditions ci-dessus de lenteur et de force, peut être complétée avec succès au moyen d'arrêts sur certaines notes fortement accentuées, à la façon des étapes dans les variantes 2, 3, 5, 6 ci-dessous [1]



---

[1] Ce procédé peut être également appliqué à des mesures contenant des divisions ternaires mêlées à des divisions binaires, et, pour éviter de les confondre, on s'arrêterait sur la première note de chacune d'elles.



Si le procédé ci-dessus ne suffit pas; si on éprouve, par exemple, en jouant dans le mouvement, une défaillance aux dernières notes d'un trait exceptionnellement long ou compliqué, on travaillerait ce trait comme suit :

1° A 60 du métronome pour une fraction de temps, *ff*, *mezzo legato* avec une attaque d'aussi haut que possible.

2° A 60 pour un temps, *legato*, *p* et *crescendo molto et molto rallentendo.*

3° Dans le mouvement, *legato*, *p*, *crescendo molto* et *senza rallentando.*

4° Dans le mouvement *sempre ff* et répété 6 fois de suite.

S'il y a défaillance à la 6me répétition, c'est que le travail n'aurait pas été conforme à toutes les conditions ci-dessus ou que le nombre de répétitions aurait été insuffisant.

CONSEILS SUPPLÉMENTAIRES

Il arrive fréquemment qu'un passage, maîtrisé la veille, laisse encore à désirer le lendemain; il suffit ordinairement d'appliquer de nouveau à ce passage la discipline ci-dessus pour le maîtriser définitivement.

Il arrive que dans l'ensemble de deux parties — dont une à chaque main, comme à la 1re des Études de Cramer ou aux dernières mesures du 3me Prélude de Chopin — une partie, bien que maîtrisée séparément, laisse encore à désirer, il suffit alors de jouer cette partie *ff* et l'autre *pp* pour obtenir, après quelques répétitions, un parfait ensemble.

Pour jouer également deux notes contre trois, on divisera chacune des premières par trois et chacune des secondes par deux, puis on comptera les gros chiffres tout haut et les petits mentalement :

3 notes,	M.D.	1 ^{2}3 ^{4}5 ^{6}— 1 ^{2}3 ^{4}5 ^{6}, etc.
2 notes,	M.G.	1 ^{2} ^{3}4 ^{5} ^{6}— 1 ^{2} ^{3}4 ^{5} ^{6}, etc.
2 notes,	M.D.	1 ^{2} ^{3}4 ^{5} ^{6}— 1 ^{2} ^{3}4 ^{5} ^{6}, etc.
3 notes,	M.G.	1 ^{2}3 ^{4}5 ^{6}— 1 ^{2}3 ^{4}5 ^{6}, etc.

Quant aux autres combinaisons de rythmes, qui ne sauraient trouver place ici, on les apprendrait séparément par cœur, puis on les réunirait, en accentuant les notes coïncidantes ou en jouant *ff* la partie *hésitante*, tandis que l'autre serait jouée *pp*.

Quand il se présente des notes dont la distance demande un déplacement de la main, on évitera de *tomber à faux* en joignant tout d'abord, au déplacement de la main, des doigts très écartés, ainsi qu'une articulation distincte de celui qui doit atteindre la note, (*aller*, pour ainsi dire, *la chercher*), et celle-ci une fois atteinte, en s'y *cramponnant* par un *tenuto* fortement accentué.

La tendance à jouer constamment la main droite après la main gauche doit être corrigée de bonne heure en comptant tout haut et avec le métronome, si possible.

La fixité résistante des doigts étant indispensable pour le *staccato* des doubles notes, entre autres des octaves, on préparera celles qui devront s'exécuter ainsi plus tard en faisant glisser la main tout d'une pièce solide d'une note à l'autre à la manière du *glissando* ordinaire.

Les formules suivantes pourront servir à l'application de ce procédé préparatoire :



La résistance des doigts, comme soudés à la main, permettra à celle-ci de *ricocher* d'une note à l'autre comme une balle élastique, sous l'impulsion de l'avant-bras et grâce à la liberté passive du poignet, de sorte qu'une même impulsion, suivie d'un minimum d'effort et renouvelée au moment opportun, suffira pour le *staccato* de toute une succession de doubles notes.

DEUXIÈME PARTIE

L'INTERPRÉTATION

On interprète une composition musicale d'après les indications de l'auteur; à leur défaut, d'après certaines règles d'une esthétique *raisonnée :* d'après la raison d'être, par exemple, du relief d'une mélodie sur son accompagnement, de telle nuance, de tel accent, etc :

L'interprétation comprend les *ornements*, l'*articulation*, la *dynamique* et le *mouvement*.

Les ornements consistent en petites notes dites ***accessoires*** comprises, à peu d'exceptions près, dans la durée d'une note dite *principale* et qui lui sont subordonnées par la légèreté de leur exécution.

Les ornements de la musique moderne du piano sont : l'*acciacature*, le *mordant* ou *brisé*, le *gruppetto*, le *trille*, le ***trait d'union***, l'***accord arpégé***.[1]

L'ACCIACATURE, dans sa forme actuelle de petite croche traversée par un trait, servait autrefois, quand elle était conjointe, pour l'appogiature, et Chopin lui conserve ce rôle en l'***accentuant*** dans l'Étude op. 25, No 5.

L'appogiature longue ou brève n'étant plus, comme autrefois, représentée par une petite note, celle que nous avons appelée acciacature, qu'elle soit conjointe ou disjointe, s'exécute très brièvement et très légèrement à même la durée de la note principale, laissant à cette dernière son accent :



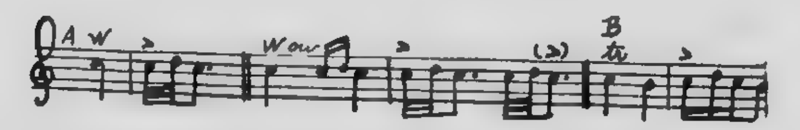
Voyez les petites notes à l'octave des notes principales dans la valse en *Ré* bémol, op. 64, No 1 de Chopin.

Ne sont pas comptées au nombre des ornements, les petites notes qui, bien qu'ayant la forme de l'acciacature, servent de fondamentale à un intervalle, à un accord dont la distance demande un déplacement subit de la main, non plus que la petite note terminant une partie au moment où une autre commence.

---

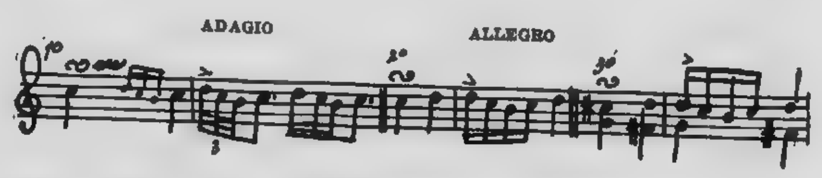
[1] Pour les ornements des maîtres du clavecin, voyez les éditions instructives des classiques avec leurs notes en marge.

Le MORDANT, avec son signe propre, se traduit comme à A, et, dans un mouvement vif, avec le signe du trille comme à B.



Germer conseille, comme variété, de faire alterner les deux formes A et B quand le mordant se présente plusieurs fois dans une même phrase comme celle en *Ut* dans la valse en *La* mineur, op. 34, No 2 de Chopin.

Le GRUPPETTO commence soit par la note accessoire supérieure :



soit après la note principale :



Quand la note principale est pointée, le *gruppetto* se traduit comme suit :



Le gruppetto renversé commence par la note accessoire inférieure, et s'écrit maintenant en toutes notes :



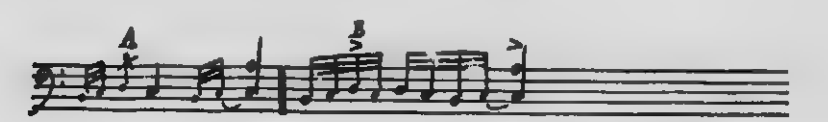
Le trille commence par la note principale pour se terminer par un quintolet :



On omet à volonté le *quintolet* qui termine la forme du trille ci-dessus en doublant la valeur de la note initiale; les compositeurs avant Beethoven obtenaient le même résultat en commençant le trille par la note accessoire supérieure :



et depuis, Chopin a présenté cette note accessoire sous forme d'acciacature A, en la comprenant légèrement accentuée B, dans le gruppetto renversé :



Quelques enchaînements de trilles ascendants :



par la note accessoire supérieure :



Succession de gruppetto ascendants tenant lieu du trille dans un mouvement très vif :



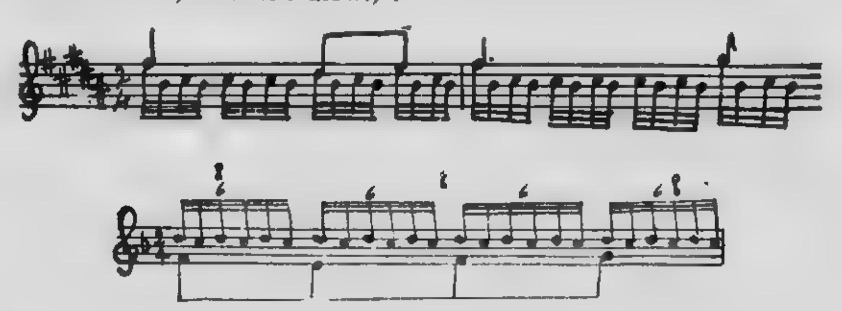
Enchaînements de trilles descendants



Trilles courts (demi-trilles) descendants dans un mouvement très vif :



Trilles accompagnant une mélodie, (extraits des Études de Cramer, édition Bulow.) :



Le trait d'union, représenté par une suite de petites notes plus ou moins nombreuses, relie deux notes d'une mélodie comme ornement délicat, une sorte d'*efflorescence* de la première ou note *principale*.

Voyez les deux premiers traits d'union sur *Si* bémol, puis sur *Sol* dans le *sostenuto* du 1er Impromptu de Chopin.

Pour la distribution mesurée des notes dans les traits d'union ou autres traits en petites notes dans la musique de Chopin, voyez les révisions des œuvres de ce maître par Hermann Scholts, Klindworth, Friedheim, etc.

L'ACCORD ARPÉGÉ fait partie des ornements quand il contribue au relief d'une mélodie, soit que l'accord ne dépasse pas l'étendue de l'octave, comme à la première phrase de l'Adagio de la Sonate, op. 13 de Hummel, soit, autrement, comme dans le Nocturne op. 23, No 4 de Schumann ou dans l'introduction de « La Fileuse » de Raff. [1]

L'accord arpégé est encore un ornement quand il *souligne* un accord de début ou d'apogée, comme dans la 1re des Études de Cramer, un point d'orgue, un accord final et fréquemment aussi l'accord précédent.

L'accord arpégé *n'est plus* un ornement quand son arpège nous est imposé par l'étendue d'harmonies hors de l'étendue de la main et sans intérêt mélodique, tels les accords arpégés à la main gauche dans le 10me Prélude de Chopin, accords dont une main d'étendue suffisante pourrait jouer toutes les notes simultanément sans nuire à leur effet. Aussi doit-on éviter d'accentuer, comme y sont portées les petites mains, la note supérieure de ces accords arpégés par nécessité.

On arpège un accord des deux mains ensemble et vivement :



Ce mode d'arpège convient le plus souvent à des accords de courte durée.

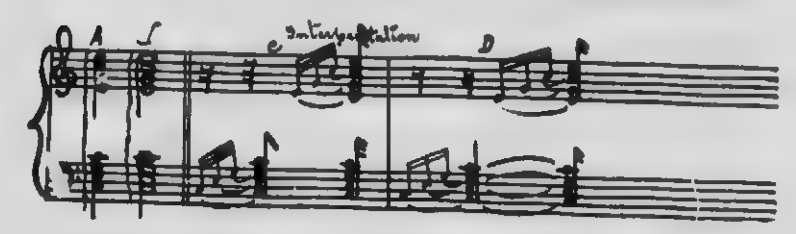
---

[1] Dans sa révision de ce dernier morceau, Adolphe Henselt a joint avec raison le signe de l'arpège à tous les accords, les moins comme les plus étendus.

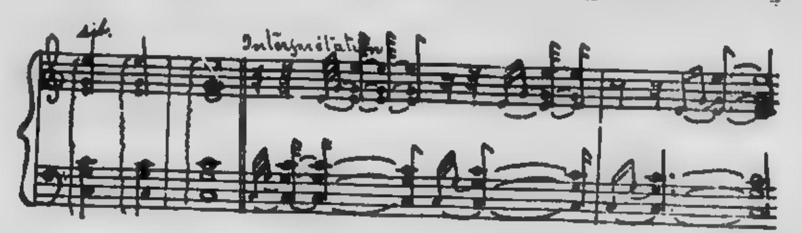
On arpège d'une main et vivement, tandis que l'autre *plaque* l'accord A et B.



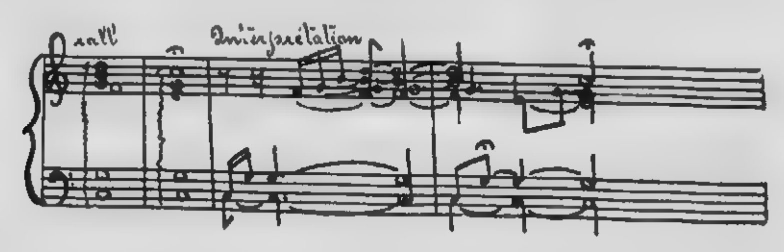
On arpège un accord des deux mains successivement :



Cette manière d'arpéger un accord étant en quelque sorte plus expressive que la précédente, permet, comme à l'exemple ci-dessus, de faire participer la durée des notes de l'arpège à celles de l'accord, surtout dans les *rallentando* :



et en particulier au *rallentando* d'une cadence finale avec l'enchaînement voulu des accords :



Il arrive parfois que le compositeur néglige d'étendre le signe de l'arpège aux deux portées; on peut cependant présumer que son intention était de le faire quand il s'agit d'accords largement exécutés comme celui par lequel débute la première des Etudes de Cramer. Voyez l'édition de ces Études revisées par Bulow.

L'acciacature qui répète la note inférieure d'un accord arpégé n'est pas comprise dans sa durée :



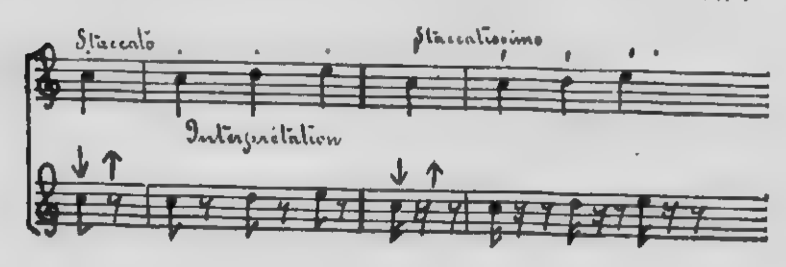
L'ARTICULATION

L'articulation s'entend ici des divisions introduites dans l'enchaînement fondamental des sons par le *legato*, divisions qui consistent en notes plus ou moins détachées, ou disposées par groupes que délimite un arc de cercle, et correspondant aux suites de notes par un même coup d'archet au violon, une seule émission de vent prolongé sur le haut-bois, le cor, etc.

On articule fréquemment au piano par le *geste* ou mouvements très libres imprimés à la main par l'avant-bras et la souplesse passive du poignet; mouvements que nous désignerons ci-après par *jet* ou *chute*, selon qu'il y a impulsion ou non, et *retrait* de la main.

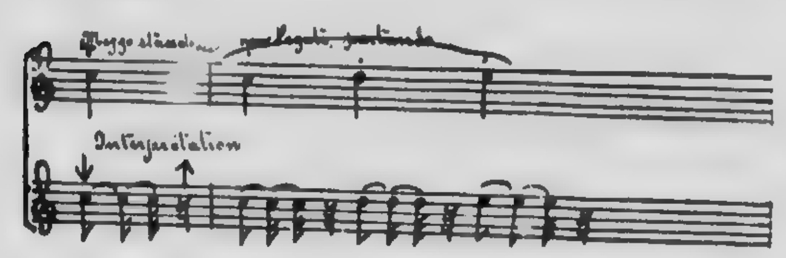
EXEMPLES D'ARTICULATIONS PAR LE GESTE

1° *Jet* ou *chute* de la main alternant avec son *retrait* :



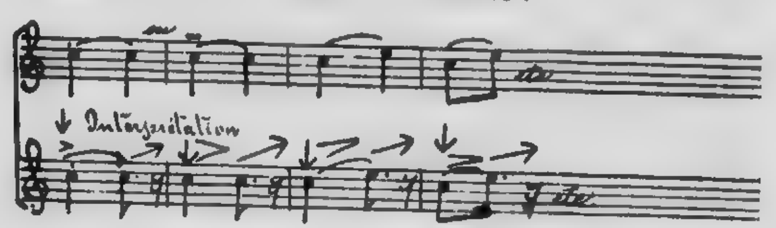
On voit par l'exemple ci-dessus que le point du *staccato* n'enlève à la note que la moitié de sa valeur; on ne doit donc pas exagérer ce *staccato* en le confondant avec le *staccatissimo* par le point allongé dans la mesure suivante, lequel correspond au *pizzicato* des instruments à cordes.

2° *Chute* plus ou moins lourde de la main avec demi-résistance du poignet et tout près des touches, tenue des notes par le poids de l'avant-bras, *retrait* de la main aux courts silences qui suivent :



Ce mode d'articulation que nous appelons *mezzo staccato*, s'appelle aussi parfois *portando, portamento non legato* et représente, avec un léger accent et dans un mouvement modéré, comme un *soulignement* de la note.

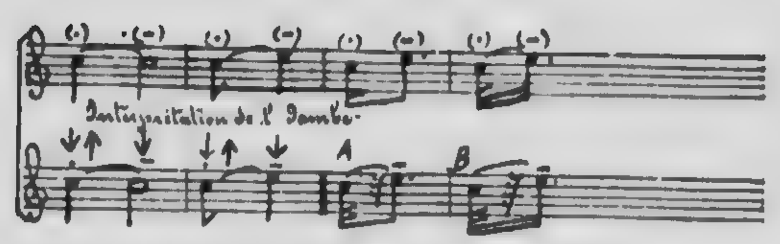
3° *Jet* ou *chute* de la main, sur la première note du *coulé* et le *retrait* de la main, commencé sur la 2de note, comme en caressant la touche, s'achève au silence :



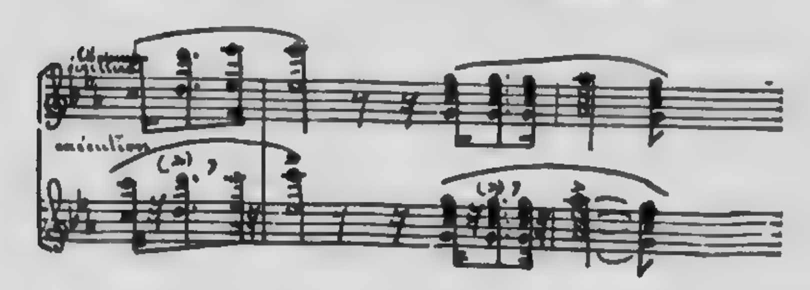
Le *coulé* représente une incise correspondant soit à un monosyllabe comme *toi, sur*, etc., soit à un dissyllabe terminé par un *e* muet comme *mère, femme*, etc.

Le point sur la première note des 1re et 2e mesure est là tout juste pour empêcher de confondre le *coulé* avec une liaison.

4° *Jet* suivi du *retrait* de la main, afin de permettre à celle-ci de rebondir ou ricocher, particulièrement de la note brève à la longue A, B, en donnant à cette dernière sa pleine valeur ainsi qu'un accent par une résistance soudaine des doigts et du poignet.



La courbe sur les groupes ci-dessus ne doit pas les faire confondre avec les coulés de l'exemple précédent, mais être interprétée comme un signe *abrégé* de tout groupe qui doit être distinctement articulé. Aussi, sauf quand la brève est appogiature comme dans l'Étude op. 25, No 5 de Chopin, ou quand la brève est marquée d'un accent, ou encore quand elle fait partie d'une suite de notes uniformement *legato*, la manière d'articuler, comme à la portée inférieure de l'exemple ci-dessous, se pratique-t-elle en dépit des liaisons rythmiques, comme à la portée supérieure du même exemple et qui n'a rien de commun avec un *legato* d'ailleurs impossible ici.



Voyez les premières mesures du *Grave* de la «Sonate Pathétique» de Beethoven et la note marginale par Bulow dans l'édition Schirmer, la Mazurka en *mi* bémol de Leschetizki, la partie de la main droite dans le 3me Prélude de Chopin, le début de la Polonaise, op. 26, No 1, édition Peters.

5° *Jet* ou *chute* de la main sur la première note, puis *legato* des notes suivantes et *retrait* de la main après la dernière note :


LIAISON RYTHMIQUE



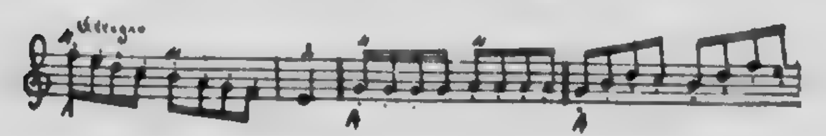
On articule à volonté par les doigts seuls, comme autrefois au clavecin, les incises, autrement dit le *détaillé*, tel que ci-dessous :



Pour le *coulé* sur les notes répétées (B B) voyez la note relative à l'exemple 2, page 21.

On articule exclusivement par les doigts :

1° Le *staccato* d'une suite de notes simples (A) d'un mouvement trop vif pour permettre le geste :



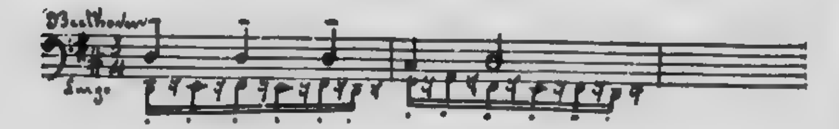
2° La répétition de la dernière note d'un coulé B, quand le doigter suffit à son articulation :



On articule aussi par les doigts seuls :

1° Le *staccato leggiero* en imitation du *pizzicato* des instruments à cordes, comme aux 4me et 13me variations des « 17 Variations Sérieuses » de Mendelssohn; ou quand le *staccato* accompagne d'autres parties *legato* à la même main :





Voyez la 3me Étude de perfectionnement à la suite des Études, op. 25 de Chopin.

On articule également par les doigts le *staccato* mêlé avec des coulés ou leurs équivalents et qui demande une extrême légèreté :



ou le *staccato* de doubles notes offrant des intervalles diffé-. rents et dont l'exécution serait autrement difficile et périlleuse par le geste :



Ce dernier *staccato* et d'autres analogues seront exécutés d'autant plus sûrement qu'on les aura fait précéder d'un *legato.*

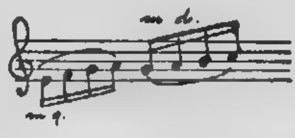
OBSERVATIONS SUR LES DIFFÉRENTES SIGNIFICATIONS DE LA LIGNE COURBE

La ligne courbe n'est pas un signe d'articulation, en d'autres termes, on ne détache pas la dernière des notes qu'elle surmonte :

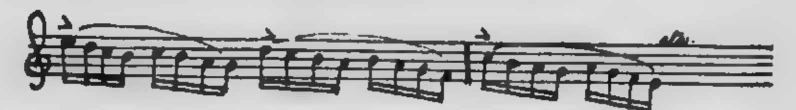
1° Quand elle ne sert, comme on le voit dans d'anciennes éditions, qu'à prescrire un *legato* sans limite précise ou le retour de celui-ci après un *staccato.*

2° Quand elle accompagne le chiffre qui surmonte un triolet, un quintolet, un sextolet, etc.,

3° Quand elle désigne une simple alternance des mains :



4° Quand elle embrasse une succession de groupes similaires dont il suffit d'accentuer la 1ère note :



La courbe *est un signe d'articulation,* autrement dit, impose un *détaché de la dernière note qu'elle surmonte :*

1° Quand, il va sans dire, cette dernière note est surmontée d'un point ou suivie d'un silence.,

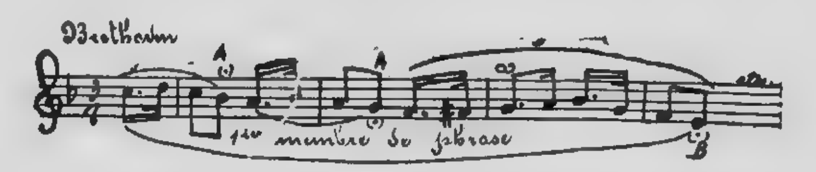
2° Quand la dernière note, surmontée ou non d'un point, suivie ou non d'un silence, est la dernière d'un *coulé,* ou de ses *dérivés :*



3° Quand la dernière note est suivie d'un *staccato :*



4° Quand, enfin, la dernière note est celle d'un dessin A,A, d'un rythme ou phrase B :



Observons ici que la courbe servant comme dans l'exemple ci-dessus de liaison rythmique, c'est-à-dire au *phraser,* peut, à l'occasion, surmonter des suites de notes entremêlées de *staccati* ou de silences, soit écrits, soit sous-entendus et *forcés,* comme à la portée inférieure dans l'exemple 40. On ne doit donc pas confondre le phraser avec l'articulation, car, bien que tous deux soient compatibles, le premier concerne la perception des divisions (phrases) de la période musicale, tandis que

la seconde est purement mécanique. Comme conclusion pratique, consultons pour les différentes applications de la courbe, les éditions instructives des classiques, entre autres de Mozart et de Beethoven.

LA DYNAMIQUE

Avec la dynamique, ou le contrôle de l'intensité variable des sons, nous entrons dans le domaine de l'expression [1] avec ses sources d'émotion et sa large part d'individualité. [2]

La science n'ayant pas encore découvert le secret de mesurer le poids du son, ce sera le maximum de la force possédé par l'exécutant qui lui permettra d'en déduire des degrés proportionnels de moindre intensité; en d'autres termes: ce sera au moyen de son *ff* personnel qu'il établira son *f*, son *mf*, son *p*, son *pp*.

Pour bien ménager ses degrés dynamiques, on les appliquera à une formule quelconque de 5 notes *legato* et des deux mains dans l'ordre suivant :

1° *ff*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*,
2° *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp*.

Puis quand on possèdera une somme de force suffisante, on joindra à ces degrés un *fff* et un *ppp*.

Appliqués à une note répétée de près par un même doigt, surtout par le 4ème et le 5ème, ces dynamiques en accroîtront singulièrement la force concentrée et, par là même, le contrôle des nuances de la sonorité.

APPLICATION DES DEGRÉS OU PLANS DYNAMIQUES

On ne saurait, sans monotonie, jouer un morceau uniformément *p* ou *f* du commencement à la fin. C'est pourquoi

[1] Bien que comprenant, en outre des modifications de la sonorité, le mouvement et ses altérations, le mot expression, (du latin *expremere*, *ex* hors, *primere*, presser), coïncide heureusement, dit Germer, avec celui de *pression* qui est relatif au toucher *legato*.

[2] Qui se révèle chez l'exécutant par son tempérament, sa sensibilité, la qualité de son toucher.

le compositeur, après avoir fixé une dynamique initiale, — plus souvent *p* ou *mf* que *pp* ou *ff* — pourvoit ensuite à des contrastes de sonorité plus ou moins fréquents.

Il est cependant des contrastes non toujours indiqués et que nous osons signaler en les indiquant, sans proportion d'intensité précise. Ainsi jouerait-on *f:*

1° Un court prélude précédant l'entrée d'une mélodie comme les 2 mesures d'introduction à la 1ère des « Chansons sans Paroles » de Mendelssohn,

2° La réponse et les répercussions du sujet dans la fugue,

3° Le prélude, les répliques ou les ritournelles dans l'accompagnement d'un chanteur, d'un violoniste, etc.,

4° *p* d'abord, puis de plus en plus fort, les répétitions insistantes d'un dessin mélodique ou rythmique comme à A B C.



On jouerait *p:*

1° La reprise d'une période [illegible]me la première dans « La Chasse » des « Scènes de la Forêt » de Schumann,

2° Un passage soudainement introduit dans une tonalité éloignée, comme celui en *sol* bémol dans la cantilène en *Fa* de la 1ère Novellette de Schumann.

3° La répétition, notes pour notes, d'un dessin, d'une phrase précédemment *f*. Voyez les échos dans le retour final du thème de la Sérénade en *Ré* mineur de Schubert transcrite par Liszt.

Les nuances dynamiques, ou gradation plus ou moins sensible de l'intensité du son, peuvent être divisées :

1° En nuances générales, comme de *pp* à *ff* ou *f* et *vice versa* exprimées par les abrévations : *cresc*, *dim* ou *decresc*.

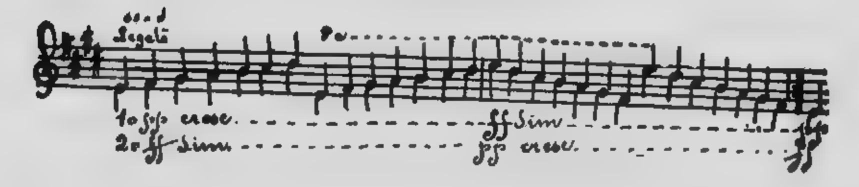
2° En nuances semi-partielles, comme de *pp* à *mf*, de *p* à *f*, de *mf* à *ff*, et *vice versa*, exprimées par les abréviations ci-dessus ou par les signes ordinaires.

3° En nuances partielles, comme de *pp* à *p*, de *p* à *mf*, etc., exprimées par signes ou sous-entendues par les termes : *expressivo*, *con expressione*, *cantabile*, *con gusto*, etc.

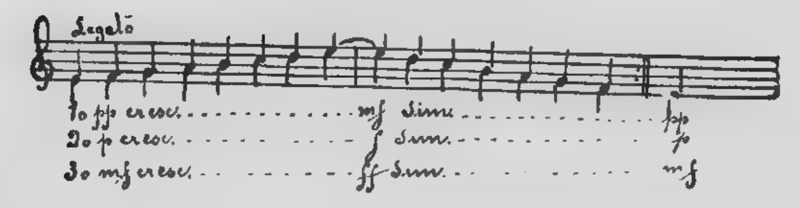
EXERCICES PRATIQUES

Pour apprendre à bien ménager les nuances dynamiques, on s'écoutera attentivement jouer *legato* et des deux mains les trois catégories de nuances suivantes :

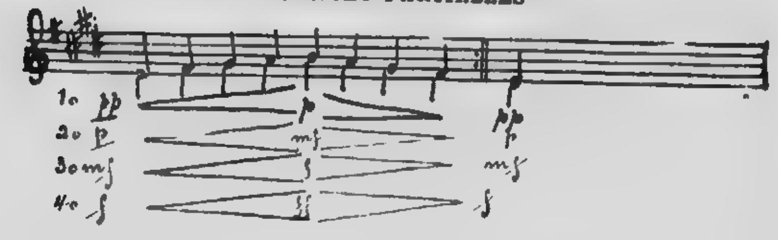
NUANCES GÉNÉRALES



NUANCES SEMI-PARTIELLES



NUANCES PARTIELLES

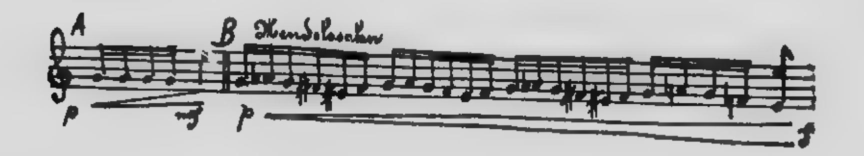


APPLICATION DES NUANCES DYNAMIQUES

Sauf contre-indications, on joue *crescendo :*

1° Un passage ascendant,

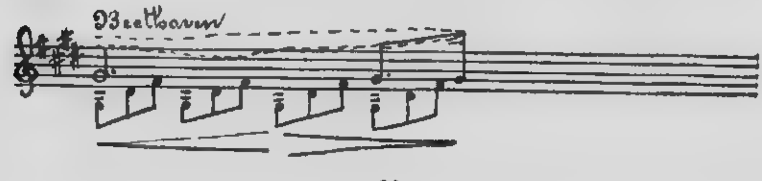
2° Une suite de notes répétées A ou contournant sur elles-mêmes B quand elles se terminent par un *f* sur des valeurs plus longues,



On joue *crescendo* et *diminuendo* ou *decresc :*

1° Un passage commençant *p* et se terminant *p.*

2° Un accompagnement durant les silences ou les plus longues tenues d'une mélodie pour donner à ces tenues l'illusion de *sons enflés :*



NUANCES EXCEPTIONNELLES

(Le plus souvent indiqués)

On joue *diminuendo:*

Un passage ascendant d'un *f* à un *p*.



On joue *crescendo :*

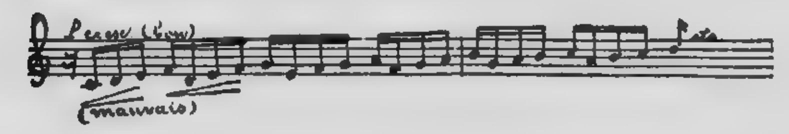
Un passage descendant commencé *p* ou *mf* aboutissant à *f* ou *ff* :



OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR LES NUANCES DYNAMIQUES

Ne commencez pas trop tôt à enfler ou diminuer le son ou vous courez le risque de dépasser le degré d'intensité désiré.

Les nuances générales conviennent de préférence aux longs passages dans un *allegro;* des nuances partielles, comme ci-dessous, seraient déplacées :



Les nuances partielles, au contraire, conviennent aux *adagio*, aux *andante* et autres pièces expressives, tout en concourant dans leur succession à des nuances semi-partielles ou générales. (Voyez l'exemple, page 27).

Sempre f ou *sempre p* suspend temporairement les nuan-[redacted]

Une nuance générale qu'on prévoit ne pouvoir conduire jusqu'au *f* ou *p* voulu se recommence comme à A ou à tout autre moment que suggèrera le sens musical.



Même procédé en sens inverse par un *diminuendo*.

L'ACCENT

L'accent fait partie de la dynamique en ce qu'il consiste dans le relief donné à une note sur ses voisines.

Les accents comprennent deux catégories : 1° les accents spécifiques ayant trait à l'expression particulière que l'auteur veut donner à une note et qu'il indique par les signes ou les abréviations ordinaires; 2° les accents qui, sans indications particulières, sauf par coïncidence, ont une raison d'être essentiellement *musicale*. Ces derniers ont pour noms : *Métriques, quantitatifs, des coulés, rythmiques, des extrêmes, harmoniques, caractéristiques*.

De tous les accents ci-dessus, le plus important, par sa fréquence et sa nécessité, est :

L'Accent métrique qui s'applique aux temps forts, et parfois au besoin aux temps faibles de la mesure.

L'accent métrique doit se faire particulièrement sentir au 1er temps des danses, des marches, des Barcaroles, des

Tarentelles, des Rondos, moins dans les *adagio*, les *andante*, les Nocturnes et autres pièces expressives dans lesquelles prédominent les accents spécifiques.

L'accent métrique peut être déplacé par la syncope A, et Abis, par le contretemps B, par le *coulé* dans quelque partie de la mesure qu'il se présente C, et dans les cas analogues aux exemples D, E, F, donnant l'impression de syncopes :



La nécessité de l'accent métrique se fait particulièrement sentir : 1° aux temps forts D ou faibles E dans les parties qui ne sont pas affectées par son déplacement :

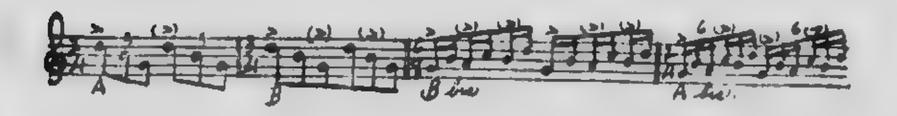


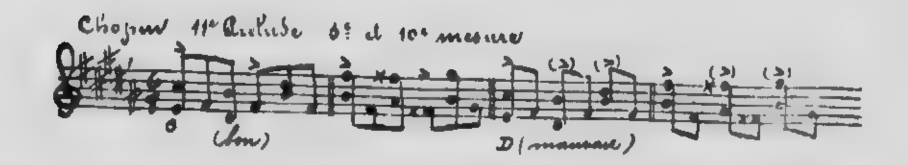
2° Au 1er temps de la mesure, quand celle-ci est précédée d'une ou plusieurs notes *d'élan* A, ou de toute suite de notes commencée sur un temps faible B,B.



La nécessité de l'accent métrique se fait encore sentir, bien que légèrement, sur des temps faibles, pour permettre de discerner des divisions ternaires comme à A et Abis, des divisions binaires comme à B et Bbis, faisant partie de

mesures différentes, surtout quand certains dessins comme à A et B, ou certains remplissages harmoniques, comme à C, pourraient porter l'exécutant à accentuer comme à D :





L'accent quantitatif donne aux notes une intensité proportionnelle à leur durée, de sorte que plus *une note est longue plus elle est forte.*

On rencontre cependant dans les compositions de Beethoven, des notes brèves plus fortement accentuées que des notes plus longues qui leur sont voisines.

Rappelons ici la règle émise par Leschetizki dans sa Méthode de Piano : « De deux notes d'égale durée, la plus haute est la plus forte; de deux notes d'inégale durée, c'est la plus longue qui est la plus forte, quelque soit sa position relativement à l'autre ».

L'accent quantitatif joint d'ordinaire son poids à l'accent métrique en coïncidant avec lui A :



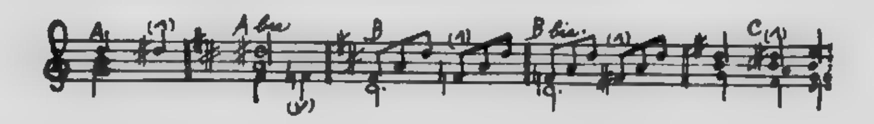
Le piano n'ayant pas, comme d'autres instruments, la faculté de prolonger également le son à volonté, on y supplée jusqu'à un certain point par l'énergie de l'accent quantitatif sur les plus longues tenues de notes, particulièrement sur celles dites pédales harmoniques comme à C, C.



Voyez la pédale de dominante (*fa* dièze) dans la Gavotte en *Si* mineur de J.-S. Bach transcrite par Saint-Saëns, les pédales à la dernière page du 2e Prélude du « Clavecin bien tempéré », la pédale de tonique (*la* bémol), à la dernière reprise du thème principal dans le 17e Prélude de Chopin. Dans ce dernier, l'attaque de la tonique, étant répétée de deux en deux mesures, sera naturellement moins forte.

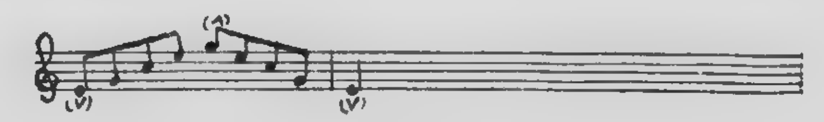
L'ACCENT RYTHMIQUE s'applique à la première note d'un rythme, d'un dessin, quand cette première note coïncide avec l'accent métrique, autrement il le cède à ce dernier. Voyez le 3me exemple (B), page 32.

L'ACCENT HARMONIQUE peut s'entendre de celui qui signale: 1° les fondamentales d'harmonies différentes; 2° la note caractéristique d'un accord altéré (A, Abis), 3° la note caractéristique d'un changement de mode (C).



L'ACCENT DES COULÉS s'applique à leur première note dans quelque partie de la mesure que ce soit. Voyez l'exemple 66cc.

L'ACCENT DES NOTES EXTREMES est tout défini par l'exemple suivant :



L'**ACCENT CARACTÉRISTIQUE** est celui qui change périodiquement *en temps forts* les temps faibles de certaines danses; le deuxième temps, par exemple, dans la Mezurka et le troisième *(accent caractéristique individuel)* dans certaines valses de Chopin, comme aux 3ème et 4ème mesures de la Valse en *Ut* dièze mineur, aux quatre premières mesures de la 1ère Valse.

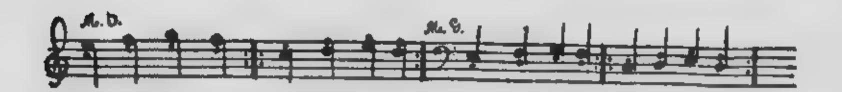
LA DYNAMIQUE PROPORTIONNELLE DES PARTIES DANS LA POLYPHONIE DU PIANO

En joignant à sa qualité d'instrument *polyphone* la faculté de varier, pour ainsi dire, à l'infini l'intensité des sons, le piano est l'interprète par excellence de l'artiste dont il révèle l'individualité et la maturité du talent.

Pour préparer l'*indépendance* de toucher que demande ce perfectionnement, on pratiquera une gamme *legato* et des deux mains comme suit :

A *M.D.* *ff* et *M.G.* *pp* et vice versa
B *M.D.* *f* et *M.G.* *p* et vice versa
C *M.D.* *mf* et *M.G.* *pp* et vice versa

Puis on appliquera les mêmes proportions dynamiques à une suite de tierces comme ci-dessous dont on facilitera tout d'abord les reliefs, soit par un *staccato* des petites notes, soit par l'arpège de l'intervalle :



Ce relief appliqué à des suites de sixtes ou d'octaves liées, en facilitera singulièrement l'étude.

Il convient de mettre en lumière des suites de notes ayant un mouvement attractif comme à A :



Un simple accord, dont chaque note serait, tour à tour, mise en relief sur toutes les autres, nous donne la synthèse de la proportion dynamique qui peut convenir à telle ou telle partie selon son degré d'importance musicale.

Les notes laissées dans l'ombre représentent le remplissage harmonique ou l'accompagnement, et comme l'arrière-plan sur lequel se dessine tout d'abord la *Mélodie*, soit en notes simples comme à A, soit redoublée comme à B :



Qu'elle soit comprise dans les méandres plus ou moins capricieux d'un *Allegro*, qu'elle pénètre occasionnellement au centre de l'accompagnement :



ou s'y maintienne :



soit enfin qu'elle passe d'une partie à une autre, comme à la 1ère période de la 3ème Ballade de Chopin.

On donne un relief égal au relief de la mélodie.

1° Aux répliques A :



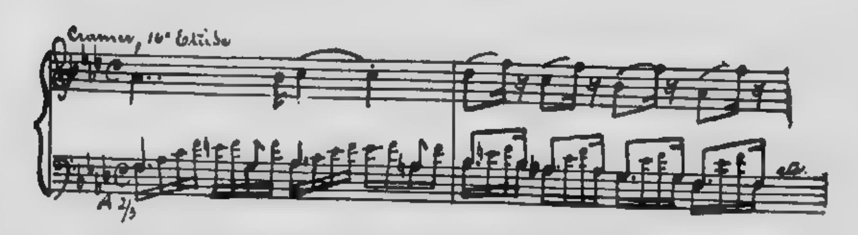
2° Aux *imitations*, (avec un relief plus intense même quand celles-ci se rencontrent au centre de l'harmonie) comme à A :



3° Aux courtes *mélodies incidentes*, et dans les mêmes conditions que les imitations, comme celles au *piu mosso* (10ème et 13ème mesures) du Nocturne en *Fa* mineur op 55, No 1 de Chopin, dans l'*Andante Spiniato* qui précède la Polonaise op. 22, dans le thème de la « Berceuse », comme au *piu lento* du 13ème Prélude de Chopin, dans le dialogue entre le ténor et la basse.

On donne un relief voisin de celui de la mélodie :

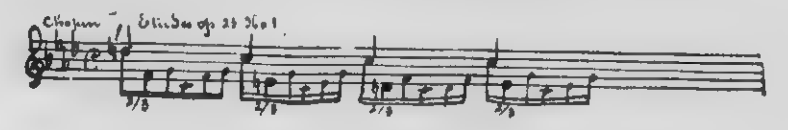
1° Aux courtes *mélodies accessoires* qui la suivent parallèlement : soit à la basse A :



Soit à l'alto, comme au thème principal du 15ème Prélude de Chopin, soit à toute autre partie.

2° Aux fondamentales de l'accompagnement, relief évalué approximativement à l'exemple 2 (A), page 36, mais qui doit être au moins aussi intense que celui de la mélodie quand celle-ci entre après un silence comme au même exemple (B).

On donne un relief beaucoup plus doux et comme mystérieux, aux courtes mélodies dites *cachées* dans les méandres d'un accompagnement *pp* comme ci-dessous :



OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR L'APPLICATION DES PROPORTIONS DYNAMIQUES

Le relief de la mélodie est subordonné à la dynamique générale actuellement indiquée, autrement dit, *ne doit* pas dépasser en intensité cette dernière, et fût-elle un *pp*, les autres parties seront effacées en proportion.

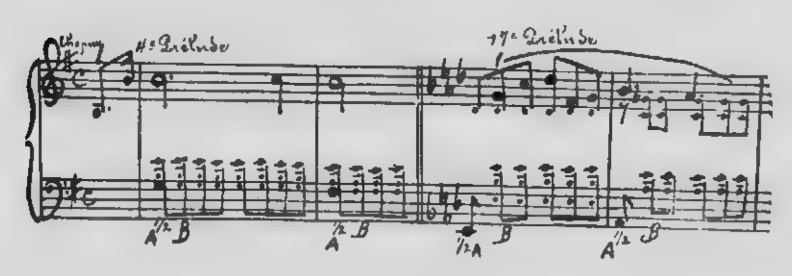
Le relief des fondamentales de l'accompagnement se rapproche d'autant plus de celui de la mélodie que ces fondamentales offrent elles-mêmes un intérêt mélodique :



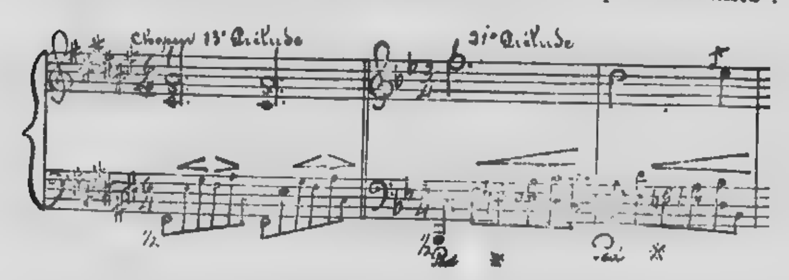
Le relief de la basse égale celui de la mélodie en jouant un conduit ou tout autre incident mélodique pendant les tenues ou les silences de cette dernière.

L'accompagnement, qui d'ordinaire partage comme à distance les nuances de la mélodie, *nuance* à son tour avec une égale intensité durant les silences de cette dernière, ou durant ses plus longues tenues. Voyez les 17ème, 18ème et 19ème mesures de l'*Adagio* de la « Sonate Pathétique » et l'exemple 3, page 29.

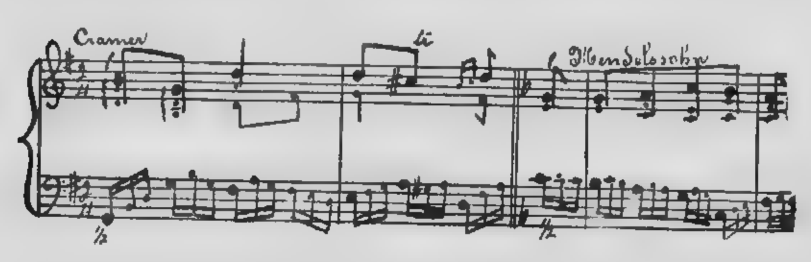
Dans une même harmonie, le relief secondaire de la basse (A) ne s'étend pas aux notes qui n'en sont que la répétition et font partie de l'accompagnement B :



Dans son rôle relativement effacé, l'accompagnement qui, par contraste, est déjà une inspiration, le devient d'avantage, quand au lieu de notes répétées, d'accords plaqués ou brisés, il offre un intérêt analogue aux exemples suivants :



Dans les extraits suivants, les plus grosses notes à la main gauche représentent les fondamentales qui doivent être mises légèrement en relief :



En outre des reliefs qui s'imposent *musicalement*, il en est d'autres facultatifs qui, s'inspirant de l'orchestre, peuvent donner l'illusion de ses timbres, de même qu'une grisaille par le dessin, l'ombre et la lumière, peut donner l'illusion de la couleur; tel, par exemple, le relief qu'on appliquerait tantôt à la note inférieure et tantôt à la note supérieure dans une suite d'octaves *legato*, puis dans des cas analogues aux extraits suivants :





LE MOUVEMENT

Les différents degrés de lenteur ou de vitesse pouvant convenir à une composition musicale ne sauraient être qu'*approximatifs*, et les termes italiens en usage n'en peuvent donner qu'une idée *approximative*.

L'exécutant expérimenté peut cependant être à peu près fixé sur le mouvement qui peut convenir à son morceau par son caractère,[1] par sa contexture rythmique et métrique, la prévalence plus ou moins uniforme de certaines valeurs, des subdivisions de temps exceptionnelles,[2] un *rapprochement*

---

[1] Que désignent assez souvent les termes : *expressivo, cantabile, mesto, giocoso, maestoso grazioso, agitato, scherzando*, etc., soit seuls, soit avec *adagio, andante, allegretto, allegro*, etc.

[2] Des temps subdivisés en triples ou quadruples croches ne sauraient évidemment avoir la vivacité d'allure de ces mêmes temps dont les subdivisions se borneraient à des croches ou des doubles croches.

avec le mouvement traditionnel des classiques, avec certains types connus, comme le Menuet, la Valse, certains chants populaires, avec le mouvement d'un passage en particulier de son morceau et qui lui est déjà connu.

Il tiendra compte enfin de son mécanisme qui pourrait ne pas lui permettre de jouer avec clarté certain mouvements très vifs.

Mais l'exécutant encore novice fera bien de s'en tenir aux éditions pourvues d'indications métronomiques, ou, à leur défaut, d'emprunter celles des éditions instructives des classiques, entre autres de Beethoven, dont les mouvements se rapprochent le plus des modernes, et de joindre leurs chiffres métronomiques aux termes de mouvement correspondants, ou à peu près, dans ses morceaux.

Pour faciliter ce rapprochement et le rendre généralement aussi pratique que possible, nous reproduisons ci-après du « Traité de l'expression musicale » de Mathis Lussy un tableau des principaux mouvements avec les chiffres métronomiques correspondants.

« Dans la confection de ce tableau, dit l'auteur, nous avons considéré chaque oscillation du métronome comme valant un temps, quelle que soit la note par laquelle ce temps soit représentée, et cela tout aussi bien pour les mesures simples que pour les mesures composées......les mesures composées ainsi que les mesures simples à subdivisions ternaires ayant toujours trois notes par temps, il faut tenir compte de ce surcroit de notes qui imprime au mouvement une allure plus vive, plus serrée. »

TABLEAU DES PRINCIPAUX MOVEMENTS AVEC LE NOMBRE D'OSCILLATIONS PAR MINUTE

Lent	*Largo* ou *Adagio*.	de	40	à	60
	Larghetto.	de	60	à	72
Modéré	*Andante*.	de	72	à	84
	Andantino.				
	Allegretto.	de	84	à	120
Vif	*Allegro*.	de	120	à	150
	Presto.	de	150	à	180
	Prestissimo.	de	180	à	208

La marge entre les chiffres ci-dessus pourvoit aux modifications dont chaque mouvement peut-être susceptible, comme *Adagio non tanto* ou *molto, Andante moderato* ou *con moto, allegro moderato* ou *assai*, etc.

ALTÉRATIONS DU MOUVEMENT

A quelques exceptions près, l'allure d'une composition n'est pas toujours la même du commencement à la fin; on y rencontre ici et là des altérations de son mouvement général, altérations qui, pour être bien définies, doivent être divisées en deux catégories :

1° Altérations soudaines et par plans, exprimées par des termes tels que : *piu animato, piu* ou *meno mosso, piu lento, ritenuto,* [1] etc.

2° Altérations graduées et exprimées par des *accelerando* [2] et des *rallentando* ou *ritardando* [3], pouvant coïncider avec les premières.

Il est des *poco ritenuto* et des *poco piu animato* que le compositeur n'écrit pas toujours, de crainte probablement qu'on ne les exagère, mais que le goût peut nous permettre. Ainsi pourrait-on légèrement retenir :

[1] On ne doit pas confondre *ritenuto* avec *ritardando*. Le premier veut dire *retenu* et peut s'appliquer à une note comme à plusieurs; le second veut dire en *retardant* et ne peut s'appliquer qu'à un groupe de notes.

[2] Synonymes : pressez, *stringendo, affrettando, incalzando, stretto.*

[3] Synonymes : céder, *tardando, slentando, allargando,* et, comprenant un *diminuendo : smorzando, calando, morendo, perdendosi.*

1° Une phrase expressive et chantante à la suite d'un passage brillant. Voyez la mélodie qui commence à la 6ème mesure dans l'introduction aux « Variations Brillantes » op. 12 de Chopin.

2° Un thème qui, au milieu d'un *Allegro*, invite au calme, à la rêverie, comme la cantilène en *fa* dans la 1ère Novellette de Schumann.

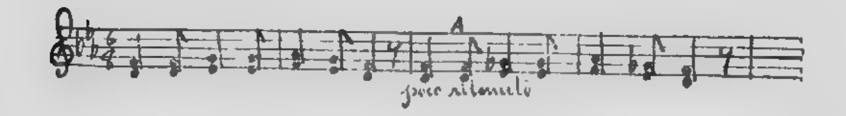
3° Le thème secondaire dans les premiers mouvements de Sonates et de Concertos, quand il contraste avec le thème principal par des valeurs plus larges et un sentiment plus expressif, comme le thème en *si* bémol dans le premier mouvement de la Sonate en *mi* bémol, op. 13 de Hummel, le thème en *mi* majeur dans le 1er mouvement du Concerto en *mi* mineur de Chopin.

4° Les premières notes d'un *piu animato*, pour en ménager l'accélération subséquente. Voyez le *piu mosso*, tout en croches, dans la Valse en *ut* dièze mineur, op. 64, No 2, de Chopin.

5° Pour éviter un contraste trop violent, les premières notes d'un thème principal *Allegro*, à son retour après un passage chantant. Voyez le retour du thème principal après la cantilène en *fa* dans la 1ère Novellette de Schumann.

6° Les premières notes, avant de les accélérer, d'un trille dans un morceau expressif. Voyez les trilles dans le Nocturne en *mi* bémol op. 9, No 2, de Chopin.

7° La répétition dans le mode mineur d'un dessin dans le mode majeur :



On retiendrait légèrement comme par une façon de point d'orgue accompagné d'un léger accent :

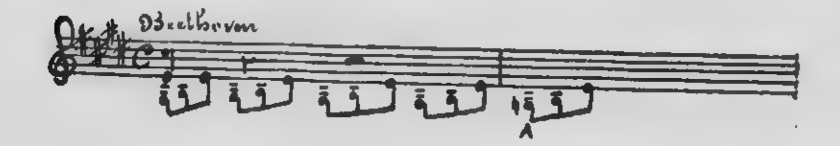
1° Une note culminante amenée par un grand saut d'intervalle, comme le *ré* à la 4ème mesure du Nocturne plus haut mentionné.

2° Une note voisine aigue (A) changeant la direction d'un dessin précédent :



3° Une note dont la répétition ou le retour est accompagné d'un changement d'harmonie.

4° La note caractéristique du mode mineur (A) après un mode majeur :



5° La note initiale d'un thème principal *Allegro*, ainsi qu'à son retour. Voyez le *Rondo* de la Sonate op. 26 de Beethoven.

6° La note initiale d'un chant mis en relief au milieu d'un *Allegro* comme le *sol* dièze à la 13ème mesure et à son retour à l'octave à la 17ème mesure de la « Fantaisie-Impromptu » de Chopin.

7° La note pénultième (A) ou antépénultième (B) d'une cadence parfaite, comme dans les exemples nécessairement limités qui suivent :



On animerait un peu :

1° Un passage qui, au milieu d'un *Adagio*, d'un *Andante*, provoque l'agitation, comme aux mesures contenant de petits groupes syncopés à la 1ère page de la 1ère Fantaisie en *ré* mineur de Mozart, et, moins animées à cause de leur peu de durée, les syncopes à la 12ème mesure de l'*Andante* du « Rondo Capriccioso » de Mendelssohn.

2° La répétition d'un passage avec un accompagnement plus mouvementé.

(A)



Voyez la reprise par la main gauche de la phrase en *sol* accompagnée par des arpèges à la main droite dans le « Rondo Capriccioso » plus haut cité.

3° Les passages qui, à la suite d'une phrase expressive en larges valeurs, donne l'impression du badinage. Voyez les petits groupes similaires en triolets à la main gauche commençant à la 51ème mesure du *Rondo* de la Sonate Pathétique.

ALTÉRATIONS GRADUÉES DU MOUVEMENT

Il y a évidemment analogie entre les nuances du mouvement (*accel. rall.*) et les nuances de la sonorité (*cresc. dim.*) car, bien que ces deux genres de nuances n'aillent pas toujours de pair, on est plutôt porté à accélérer avec un *cresc.* qu'avec un *dim.*; à ralentir avec un *dim.* qu'avec un *cresc.*

Cette analogie est confirmée par les exceptions du compositeur quand il écrit : *cresc. sans presser, dim. sans ralentir*, ou encore quand il indique un *accel.* avec un *dim.* ascendant et un *rall.* avec *cresc.* descendant.

Afin de bien ménager les nuances du mouvement, on s'y entraînera en jouant par exemple avec des doubles-croches, d'un movement uniforme, à 60 à la noire :

1° Une gamme de 4 octaves ascendante avec un *molto accel.*; puis descendante avec un *molto rall.*

2° Une gamme de 3 octaves ascendante avec un *accel.* puis descendante avec un *rall.*

3° Une gamme de 2 octaves ascendante avec un *poco accel.*, puis descendante avec un *poco rall.*

L'*accelerando* seul s'applique le plus souvent aux *strettes* ou dernières périodes de certains *allegro* de sonates ou de concertos alors qu'il se perd, pour ainsi dire, dans le vide.

Mais au cours des morceaux, l'*accelerando* s'emploie ordinairement suivi d'un *rallentando* pour lui faire en quelque sorte contrepoids en conservant l'équilibre des mesures.

Dans les limites des divisions ou membres des périodes, l'union ci-dessus de l'*accel.* et du *rall.* constitue, soit ce *stringendo-calando* modéré qui convient aux phrases douces et expressives comme celle de la Cantilène, [1] déjà citée, de la 1ère Novellette de Schumann, soit l'*agitato* qui, plus véhément en raison de la vivacité du mouvement (*Allegro agitato*) convient à des phrases particulièrement alertes comme au thème principal du « Rondo brillant » en *mi* bémol op. 62 de Weber et de « l'Allegro appassionato » de Saint-Saëns, ou encore à des compositions aux accompagnements très animés comme dans la « Chanson sans Paroles » de Mendelssohn No 5 ou la 5ème des Études op. 70 de Moscheles.

Les altérations de mouvement ci-dessus sont étrangères aux abstractions de la fugue, ainsi qu'aux *Allegro* tout d'une pièce et dans lesquels prédomine l'accent métrique comme le *Rondo* déjà cité de la Sonate op. 26 de Beethoven ou celui de Weber intitulé: « Mouvement perpétuel. »

Le *rallentando*, moins susceptible que l'*accelerando* de briser l'équilibre métrique, se rencontre aussi plus fréquemment seul et sa signification autrement musicale le fait indiquer pour annoncer les cadences ou, sur un conduit mélodique, la reprise ou d'une phrase ou d'une période, ou d'un thème. Voyez l'*Adagio* dans la Sonate en *la*, Thème et Variations, de Mozart.

Il est des *rallentando* que le compositeur n'écrit pas toujours, tels que :

1° Sur une suite de notes qui s'éloignent d'une note répétée faisant pivot comme à C et D.



2° Sur les dernières notes d'un passage ascendant *molto cresc.* et *molto accel.* aboutissant à des valeurs exceptionnelle-

[1] En commençant le *rubato*, comme variété, — à la reprise de la 1ère phrase jouée d'abord *tranquillo* et *simplice*.

ment longues, ou suivi d'un grand saut d'intervalle qui serait autrement périlleux, comme au *Stretto* du 1er mouvement de la 2ème Sonate op 35 de Chopin.

3° Sur les notes qui précèdent immédiatement un point d'orgue ou un point d'arrêt,

4° Sur les dernières notes d'un trille commencé *ritenuto — accelerando.*

5° Sur les notes d'un accord arpégé précédant un accord final et d'avantage sur l'arpège de ce dernier.

6° Sur les dernières notes, (très peu ralenties) d'un trait qui relie deux notes dont la dernière termine une cadence comme le deuxième trait d'union en petites notes au *sostenuto* du 1er Impromptu de Chopin.

OBSERVATIONS SUR LES ALTÉRATIONS DU MOUVEMENT

En l'absence d'indications dans le texte, abstenez-vous des altérations de mouvement — y compris même celles que nous avons suggérées — dont vous ne sentez pas bien l'à-propos et surtout la proportion. L'abstention à cet égard, comme en tout ce qui a trait à l'expression, compromettrait moins le succès de l'exécution que le manque d'à-propos ou l'exagération.

Il y a encore du mérite à bien jouer en mesure, dans le mouvement général approximatif, en s'en tenant aux seules altérations indiquées par le compositeur. Il est tout un répertoire qui ne demande pas autre chose; les compositions d'un Clémenti, d'un Dussek, d'un Cramer, d'un Hummel, si franches d'allure et d'interprétation relativement facile, seraient encore la plus sûre, la plus solide préparation au répertoire moderne.

DERNIERS CONSEILS

N'abordez que les morceaux qui sont absolument à votre portée, et, si vous avez commencé un morceau qui dépasse vos moyens mécaniques actuels, n'insistez pas sur son étude, mais remettez-la à plus tard.

Observons en passant que les compositions d'un Mozart, d'un Beethoven, d'un Schumann, d'un Chopin, n'admettant pas l'*à peu près*, demandent plus d'aptitudes et d'acquit que celles d'un bon nombre de compositeurs plus modernes[1] qui se sont spécialisés dans un genre comparativement facile à mettre en valeur, tout en donnant également l'occasion de briller et de plaire.

En dehors des indications du texte, n'abusez pas, sous prétexte de variété, des contrastes de la sonorité. Réservez, par exemple, pour la reprise d'une phrase ou d'une période la répétition en écho d'un dessin ou le relief d'une partie ayant un intérêt mélodique passager, comme à l'alto dans la dernière phrase du *piu mosso* dans la Valse en *ut* dièze mineur de Chopin. En un mot, ménagez vos effets.

Apprenez à vous écouter, non pour constater après coup que telle note est trop forte ou trop douce, mais en vous imaginant le degré d'intensité que vous lui donneriez en la chantant.

Soignez votre main gauche surtout dans l'attaque des fondamentales de l'accompagnement en leur donnant, fussent-elles sans aucun intérêt mélodique, l'intensité qui leur convient comme base de l'harmonie.

Surveillez la qualité de votre toucher, quel que soit son mode d'articulation: mieux vaut une fausse note avec le toucher qui lui convient qu'une note juste sans celui-ci. Faites chanter votre *legato* en vous imaginant que le son se produit sous la touche elle-même pressée par le doigt.

Créez-vous un répertoire de pièces bien sues par cœur, non par la seule habitude des doigts, mais par cette mémoire intelligente qui se fait des points de repère, tels que la répétition d'un dessin, la reprise d'une phrase, le retour d'un thème, une modulation, le mouvement de la basse, la forme d'un trait, sa charpente harmonique,[2] sa direction, son registre, etc.

Surveillez enfin l'application de la pédale dont l'emploi, fréquent dans la musique moderne du piano, est d'autant plus difficile qu'il faut concilier la netteté dans les notes de passage avec la tenue d'autres notes hors de la portée de la main.

---

[1] Pour ne citer que Chaminade, Bendel, Benjamin Godard, Lack, Moskowski, Xavier et Phillippe Scharwenka, Shutt, Debussy, etc.

[2] La connaissance des accords, devant les faire discerner de leurs notes accessoires, fait partie de toute étude sérieuse du piano.

LES PÉDALES DU PIANO

La pédale improprement appelée *forte;* et que nous appellerons simplement LA PÉDALE, produit, en éloignant les étouffoirs des cordes, trois effets simultanés :

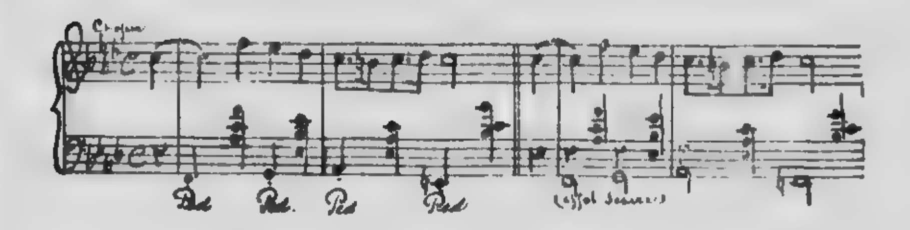
1° Une prolongation du son indépendamment de la tenue des notes par les doigts.

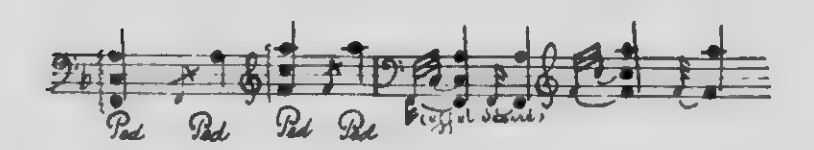
2° Un embellissement du son principal par des résonnances engendrées par lui et auxquelles on donne le nom d'harmoniques.

3° Un allègement des touches par la suppression des étouffoirs.

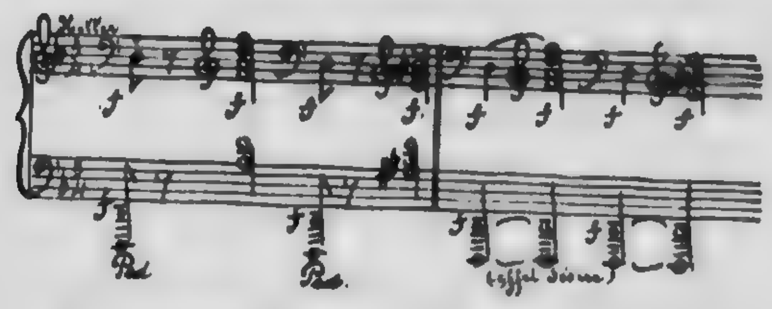
Avec ces trois effets inséparables, la pédale donne lieu à deux emplois : l'un qui est indispensable et l'autre désirable.

La pédale est *indispensable :* 1° Pour donner à certaines notes toute la durée qu'elles doivent avoir, mais qu'un déplacement forcé de la main ne permet pas de leur donner, de sorte que la main joue *staccato*, tandis que la pédale joue *legato*, comme on peut le voir dans les deux exemples suivants:



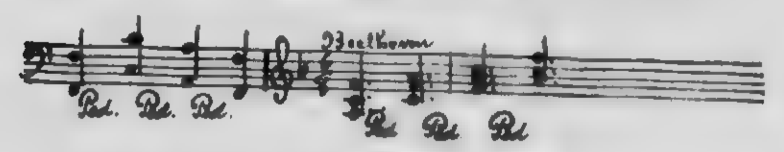


2° Pour permettre en même temps d'utiliser la force d'impulsion du geste :



3° Pour dispenser de la tenue de toutes les notes d'accords arpégés d'une trop grande étendue pour les petites mains, et tels qu'on en voit à la 7ème page du 1er mouvement de la Sonate op. 53 de Beethoven.

4° Pour l'enchaînement, autrement impossible par le doigter, de certaines suites d'intervalles ou d'accords :



La pédale est désirable.

1° Pour embellir l'enchaînement des notes des accords brisés, une suite d'accords plaqués d'une même harmonie, que ces accords soient répétés à l'unisson ou à différentes octaves, à l'état direct ou renversé.

2° Pour embellir séparément une suite d'accords d'une harmonie différente et pareillement les notes les plus longues d'une mélodie et leur donner, à l'occasion, des effets de sons enflés.

[illegible] le est encore désirable, bien qu'à un moindre de[illegible] dans certaines conditions le *vibrato* des instruments à cordes.

MODES D'EMPLOI DE LA PÉDALE

A l'exception des cas analogues aux exemples ci-dessous; quand il faut abaisser la pédale juste en même temps que la note la plus grave d'un accord ou d'un intervalle trop étendu pour la main :



on met la pédale après l'attaque de la note, puis on l'enlève pour la remettre à chaque note successive, avant que le doigt ait quitté la touche :

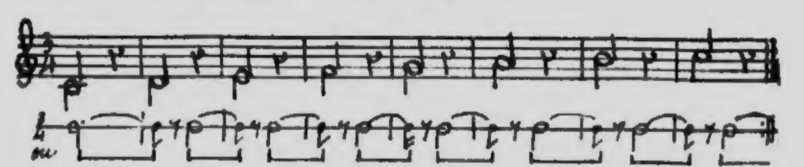
Observez la disposition des petites notes qui figurent l'emploi de la pédale :



Cette substitution de la pédale au doigt qu'on appelle pédale *syncopée*, réunit le parfait enchaînement des notes de basse, trop éloignées pour être soutenues par le doigt, et la netteté que demande une succession d'harmonies différentes.

EXERCICE POUR L'APPLICATION DE LA PÉDALE SYNCOPÉE

La main gauche joue une octave plus bas.



Afin de concilier la tenue nécessaire de certaines notes hors de la portée de la main, avec la clarté dans la succession d'autres notes devant être enchaînées ou séparément embellies, on laisse la pédale se relever suffisamment pour prolonger le son des premières sans confondre entre elles les dernières.

Le diagramme ci-dessous nous montre le plein parcours de la pédale (A) et son demi-relèvement (B).



L'effet de ce procédé que nous appellerons, faute d'un autre nom, *demi-pédale*, se fait particulièrement sentir au grave, du *si* bémol 2ème ligne en clef de *fa* en descendant, et demande une pédale d'un parcours moins profond qu'on ne lui donne généralement dans le piano droit.

Si la pédale de notre piano s'y prête, on pratiquera cet effet comme suit :

Les rondes, attaquées fortement, devront continuer à résonner tandis que les noires seront jouées aussi nettement que possibles :



Autre exercice pour les changements de la pédale dans les limites de son demi-relèvement, changements qui sont ici figuré par les petites notes.



Enfin, le troisième mode d'emploi de la pédale concerne l'imitation du *vibrato* des instruments à cordes, ou plutôt celle du *tremblant* dans les orgues.

Cette imitation se produit par une succession d'abaissements rapides de la pédale et peut, à volonté, s'appliquer aux notes les plus longues de courtes mélodies sans accompagnement, comme les deux Récitatifs dans le 1er mouvement de la Sonate op. 31 No 2 de Beethoven.

APPLICATION DE LA PÉDALE

Dans la musique moderne du piano, l'application si fréquente et compliquée de la pédale nous explique ou l'absence d'indications de la pédale, laissant son emploi au bon goût de l'exécutant, ou l'insuffisance des signes, le *Ped.* et l'astérique trop encombrants pour être toujours précis ne représentent parfois qu'un total de son emploi limité aux changements d'harmonie; bien que cet emploi sommaire suffise, pour qui ne s'écoute pas de trop près, dans la plupart des pièces de salon.

L'élève bien doué et qui s'écoute se sert instinctivement bien de la pédale pour la mettre ou l'ôter à propos, et le Maître n'a plus qu'à corriger ici et là une lacune, une dissonance, une confusion qui ne serait pas *permise*[1].

Puis nous avons d'excellents modèles de l'application appropriée et suffisamment détaillée de la pédale dans les éditions instructives des classiques, et particulièrement dans celle des Études de Chopin revisées par Friedheim.

LA SOURDINE

Au piano à queue, la pédale dite *douce* et que nous appellerons *sourdine*, *joint* à la douceur de la sonorité *par le toucher d'abord* un léger changement de timbre en transportant le mécanisme pour mettre les marteaux en contact avec 2 cordes au lieu de 3; elle est encore cependant souvent désignée par

[1] Il est des confusions permises soit par le registre, (le suraigu là où cessent les étouffoirs) ou adroitement déguisées par la violence du choc du marteau dans certains passages *ff* et très vifs, des fréquents changements de pédale surtout aux changements d'harmonie.

una corda comme au temps où les pianos n'avaient que 2 cordes.

Au piano droit, la sourdine rapproche simplement les marteaux des cordes, mais comme la touche en est allégée, il ne faut pas être tenté d'abuser de cette pédale au détriment de son emploi approprié.

Contrairement à l'idée qu'on peut s'en faire quelquefois, la sourdine ne doit pas être considérée comme une suite, une sorte de succursale de la pédale ordinaire; toutes deux sont compatibles; la première pouvant être tenue baissée pendant les évolutions de la seconde.

En outre, ou en l'absence d'indications, la sourdine peut servir:

1° Aux traits en petites notes ou à d'autres marqués *leggiero, leggierissimo, leggieramente.*

2° Aux *p subito* après un *cresc.*, un *ff*.

3° Aux passages *pp* soudainement introduits dans une tonalité éloignée comme celui en *sol* bémol dans le *cantabile* en *fa* de la 1re Novellette de Schumann,

4° Aux échos, comme dans la Sérénade en *ré* mineur de Schubert transcrite par Liszt.

5° Au *pp* des mélodies dites cachées, comme on en rencontre si souvent dans la musique de Chopin.

LA PÉDALE TONALE

La pédale dite *tonale* ou *sostenuto*, que remplace dans certains pianos droits une sourdine quelconque, se substitue au doigt pour les longues tenues de basse ou *pédales harmoniques* hors de la portée de la main. Cependant pour les tenues de basse de plus courte durée également hors de la portée de la main, l'emploi de la ½ pédale doit être préféré en ce qu'elle laisse au pied gauche le libre emploi de la sourdine.